

Refugiarse en la escritura: un modo de configurar el exilio cubano

MARÍA VIRGINIA GONZÁLEZ

Profesora en Letras por la Universidad Nacional de La Pampa donde ejerce la docencia como Ayudante de Primera en Literatura Latinoamericana I y II. En diciembre de 2013 se doctoró en Letras en la Universidad Nacional de La Plata con un plan de tesis sobre la narrativa escrita por mujeres cubanas a fines del siglo XX. También participa de proyectos de investigación en la UNLPam y en el PIP-Conicet “La construcción cultural del espacio caribeño. Cruces, hibridaciones y nomadismos” dirigido por Celina Manzoni. Publicaciones más relevantes: “El decir de la hechura: una lectura de la estética piñeriana en dos cuentos fríos”. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, N° 1, abril 2013: 179-196. ISSN: 2340-1869. “La transgresión del ensayo: Ella escribía poscrítica de Margarita Mateo Palmer”. En Graciela Salto” (ed.). *Memorias del silencio: literaturas en el Caribe y Centroamérica*. Buenos Aires: Corregidor, 2010: 203-228. ISBN 978-950-05-1909-0. “Clase, raza y género: la construcción de la imagen de la mulata en Cecilia Valdés”. En *Lenguajes, escritura literaria y subjetividad en América Latina*. Salto, Graciela N. y Maristany, José J. (editores). Santa Rosa: EdUNLPam, 2009. ISBN 978-950-863-122-0

Contacto: vick_bono@yahoo.com.ar

PALAVRAS-CHAVE

Cuba; exilio; escritoras.

KEYWORDS

Cuba; exile; female
writer

RESUMEN

Para pensar el campo cultural cubano resulta sugerente la imagen de un archipiélago de exilios interiores y exteriores debido a las tensiones propias de un “campo diseminado” en términos espaciales y simbólicos en el que, como ha advertido Celina Manzoni, la itinerancia ha generado “nuevas modalidades de escritura: una renovada articulación de los modos de la memoria” (Manzoni, 2012, 3). A partir de estas consideraciones, se analiza *Todos se van* [2006] de Wendy Guerra quien, aunque vive en Cuba, se posiciona como exiliada dentro de la isla. En la novela esta posición adquiere espesor literario a partir de un proyecto narrativo que se configura en dos movimientos: desestabilizar los géneros literarios puestos en funcionamiento para contar la historia y erigir al silencio como estrategia medular de la construcción narrativa y, al mismo tiempo, de la construcción identitaria del personaje femenino que narra la historia.

ABSTRACT

In order to think the Cuban cultural field, the image of an archipelago of internal and external exile is suggestive. This is due to the tensions of a “spread field” in spatial and symbolic terms in which, as Celina Manzoni has warned, the roaming has generated “*nuevas modalidades de escritura: una renovada articulación de los modos de la memoria*” (Manzoni, 2012, 3). Taking into account these considerations, we analyze *Todos se van* [2006], by Wendy Guerra, who, although living in Cuba, is considered as an exiled in the island. In this position, the novel takes literary thickness from a narrative project that is set to two movements: the instability of the established literary genres to tell a story and choosing silence as a core strategy of the narrative construction and, at the same time, of the identity construction of the female character who tells the story.

“El silencio es una cuchilla de seda”.

Wendy Guerra, “Cumpleaños de silencio”¹

“No sé en qué momento permití que me quitaran todo y me dejaran sola, desnuda, con el Diario en una mano y un carmín en la otra, tratando de colorearme la boca de un rojo que parece demasiado subido para esta edad indefinida”.

Wendy Guerra, *Todos se van*

Para pensar ciertos sectores del campo cultural cubano resulta sugerente la imagen de un archipiélago de exilios interiores y exteriores debido a los complejos diálogos entre la cultura de la isla y la cultura de la diáspora. Diversas investigaciones han dado cuenta de las tensiones propias de un “campo diseminado”, en términos espaciales y simbólicos, que dialoga y batalla por construir una tradición en donde reconocerse (Díaz, 2009; Díaz Quiñones, 2006; Pizarro, 2002; Rojas, 2006;); un campo en el que, como ha advertido Celina Manzoni, la itinerancia ha generado “nuevas modalidades de escritura: una renovada articulación de los modos de la memoria” (Manzoni, 2012, 3). A partir de estas consideraciones, en estas páginas analizo *Todos se van* [2006] de Wendy Guerra (Cuba, 1970), una novela que sitúa su diégesis en la crisis que atraviesa La Habana de los años noventa y que rearticula los discursos sociales y procesa las tensiones que se dirimen en los cuerpos de quienes eligen quedarse en la isla.

Nacida en 1970, Wendy Guerra es hija de la poeta y periodista Albis Torres y de un padre dramaturgo. Su adolescencia transcurre en La Haba-

1 “Cumpleaños de silencio en La Habana” es una reflexión que publicó en el blog en la víspera de su cumpleaños número cuarenta y dos, el 10 de diciembre de 2012. Guerra tiene el blog *Habáname* en el diario español *El mundo*: <<http://www.elmundo.es/blogs/elmundo/habaname/2012/12/10/cumpleanos-de-silencio-en-la-habana.html>>

na donde se gradúa en Dirección de Cine en la Facultad de Medios de la Comunicación del Instituto Superior de Arte (ISA). A los diecisiete años publica su primer poemario, *Platea a oscuras* [1987] editado por la Universidad de La Habana. En 2006 recibe el Primer Premio Novela de la editorial Bruguera y edita su primera novela, *Todos se van* que se publica en varios países de Europa y de América Latina, excepto en Cuba. El mismo año, recibe el Premio de la Crítica del periódico español *El País* como Mejor Novela. En la actualidad, Wendy Guerra vive y escribe en Cuba, en un piso del distrito de Miramar, en La Habana, mientras mantiene el blog *Habáname* en el diario español *El Mundo*; sin embargo, se define como exiliada dentro de la isla. En un artículo publicado en su blog, reflexiona acerca de esa condición:

Ser mujer, vivir en el tercer mundo socialista, escribir, pensar, creer en el misterio de reunirnos parece imposible.

Algunos describen su realidad drogados, otros lo hacen bebiendo sin parar. Muchos autores se suicidan al no poder más con lo que tienen que describir.

Conozco vidas apagadas por el miedo. Yo sueño como una corneta china sin carnaval, yo soy mi propia conga. Yo me protejo con un sombrero y cito una canción amada.

Me desnudo por dentro y por fuera, y como mi pequeña Cuba interior, me expreso desde la jaula personal: Uso un fular rosado y una pluma que dibuja puentes para VOLVER. Mi anhelo es la reconstrucción humana. No soy una heroína, no deseo mostrarme como tal, soy una autora que todavía tiene, curiosamente, muchos problemas semejantes a los de Anaïs Nin en 1922 (Guerra, 2011).

En Cuba hay diferentes modos de nombrar y, en consecuencia, de considerar a los que se fueron de la isla.² Este fenómeno tiene características diferentes del exilio político que se extendió en el resto de América Latina con las dictaduras militares que a partir de la década del setenta asolaron la región. Es un tema complejo que no pretendo abordar aquí, aunque deseo dejar constancia de algunas variantes: por ejemplo, no es lo mismo el exilio de Reinaldo Arenas que el de Guillermo Cabrera Infante o el de Severo Sarduy (Machover, 2001; Bertón, 2010). La opción planteada por Wendy Guerra, el exilio dentro de la isla, es diferente de los anteriores y se ha extendido mucho en los últimos años, entre los casos paradigmáticos se encuentra la situación de la bloguera Yoany Sánchez. En la primera novela de Guerra, esta opción adquiere espesor literario en la urdimbre de un proyecto narrativo que configura dos movimientos: desestabilizar los géneros literarios puestos en funcionamiento para contar la historia y erigir al silencio como estrategia medular de la construcción narrativa y, al mismo tiempo, de la construcción identitaria del personaje femenino que narra la historia. Respecto del primer movimiento, una narradora en primera persona, Nieve Guerra, escribe en el diario íntimo su infancia y adolescencia. En cuanto al segundo movimiento, advierto que el silencio funciona en tres dimensiones —como alusión, como procedimiento escriturario (elipsis, saltos temporales, espacios en blanco) o

2 En el campo cultural cubano hay diferentes posiciones respecto de cómo nombrar a los que se fueron de la isla a partir del proceso revolucionario iniciado en 1959. Sin entrar en un debate que excede ampliamente los límites de este estudio, mencionaré dos posiciones: aquellos que optan por el término “diáspora” y los que eligen “exilio” u optan por el neutro “emigración”. En 1993 Ambrosio Fornet inicia en *La Gaceta de Cuba* la publicación de textos de la diáspora, una selección de los cuales reúne luego en *Memorias recuperadas*. Fornet propone incorporar “la producción simbólica de la diáspora al horizonte de expectativas de nuestras reflexiones críticas, es decir a la corriente interna de la literatura cubana” (Fornet, 2000, 22). Rafael Rojas critica esta opción porque sostiene que responde a un “canibalismo selectivo” (Rojas, 2006, 49) y elige “exilio” por su carga política. Los escritores cubano-americanos que escriben en las últimas décadas (Cristina García, Pablo Medina, Gustavo Pérez Firmat, Achy Obejas, Antonio Vera León, por nombrar algunos) toman distancia del concepto de exilio por su infatuada política de la nostalgia y, en cambio, se acercan a la localización bicultural debido a la hibridez de su propia identidad (dos lenguas, dos costumbres, dos culturas, dos naciones). Respecto de esta situación bicultural, Rojas habla de una “estetización del limbo” (Rojas, 2006, 416).

como treta de los personajes (el callar, la mudez voluntaria o impuesta). En este sentido, la literatura (ya sea en la variante de la lectura o de la escritura) se configura como el reverso del silencio y como el espacio de resistencia en el que las protagonistas (re)construyen su identidad en un contexto signado por el abandono y la soledad.

Para analizar cómo esta posición se configura discursivamente en esta novela, resulta sugestivo el comentario realizado por Rafael Rojas (2006) quien advierte que la estrategia de callar en público puede aludir a callar las desavenencias respecto del gobierno que se reservarían, en cambio, para la esfera privada. Para este crítico el silencio es una estrategia de posicionamiento de intelectuales cubanos que no fueron adeptos al gobierno pero tampoco se opusieron ni se exiliaron. Considera que es una estrategia nueva y, al respecto, propone que “en el actual proceso de memorialización de la guerra civil cubana, las dos políticas intelectuales que ofrecen una mayor resistencia a la usura simbólica del poder son el *silencio* y el *exilio*” (Rojas, 2006, 23; *itálica en el original*).

1. CONSTRUIR (SE EN) EL DIARIO ÍNTIMO

En *Todos se van*, su novela de comienzos en términos de Edward Said (1978), Wendy Guerra experimenta con el diario íntimo, género sobre el que vuelve en su narrativa posterior.³ La novela está precedida por un epígrafe del *Diario* de Anna Frank, una breve reflexión inicial y finaliza con una suerte de epílogo titulado “Recuento y confesión”. El cuerpo del texto adopta la forma del diario personal de Nieve Guerra, estructurado en dos partes: “Diario de infancia”, que abarca desde 1978 a 1980, y “Diario de adolescencia”, desde 1986 a 1990; ambas etapas se encuentran atravesadas

3 Todas las citas de la novela pertenecen a la primera edición: Barcelona, Bruguera.

por referencias al contexto político-social y por la experiencia del abandono (por nombrar de alguna manera las complejas variantes del exilio que existen en Cuba) que sufre la protagonista que narra, una y otra vez, la sucesivas partidas de las personas que la rodean.

Nieve emprende la escritura del diario en noviembre de 1978, cuando tiene siete años y vive en Cienfuegos junto a su madre, una periodista que trabaja en una radio y que está separada de su padre, un actor alcohólico. Con ellas vive también Fausto, un sueco que llegó a Cuba para trabajar en una Central Nuclear. La vida transcurre en una casa cercana a una laguna y es representada como una etapa idílica, de libertad y de contacto con la naturaleza y con la cultura: deambulaban desnudos disfrutando del agua, lejos del orden, en una casa en la que circulan libros y personas ligadas al ámbito artístico. Su madre trabaja en una radio y se dedica a las noticias pero cuando deja de ser confiable le destinan la sección de deportes y más tarde la envían a cubrir la guerra de Angola donde se enferma. Luego su padre gana un juicio para la guarda de su hija y debe ir a vivir con él y su grupo de teatro en las montañas, en El Escambray, durante tres años. Una experiencia traumática: el diario narra la violencia física, la falta de comida y el abandono. El diario de infancia se cierra con la salida del país de Leandro, un pintor amigo de su madre. A los dieciséis años comienza el “Diario de adolescencia”. Esta etapa transcurre en La Habana y relata su paso por la Escuela Nacional de Arte, las diferentes experiencias artísticas de esos años, el inicio en el amor, la sexualidad y nuevamente, el abandono y la soledad. En esta parte de la novela tiene un lugar fundamental el encuentro con Osvaldo, un pintor con prestigio (dentro y fuera de Cuba), mayor que ella y que pertenece a otro sector social. Mantiene una intensa relación hasta que él se queda a vivir en París y ella no puede trasladarse allí porque no tiene la mayoría de edad. A diferencia de la primera parte que está más centrada en la narración de hechos que traslucen el miedo a la pérdida de la madre, al abandono, a la soledad y a la muerte, la segunda se vuelve más

reflexiva: el relato se detiene en comentarios o evaluaciones sobre los hechos, en la elaboración de opiniones estéticas y políticas.

En *Todos se van* la identidad de la narradora se construye mediante el ejercicio de la escritura aquí delineada a través de lo que la crítica ha llamado, con algunas variaciones, “escritura del yo” (Arfuch, 2007; Catelli, 2007; Giordano, 2006; Lejeune, 1994; Molloy, 1996), un espacio en el que (re) construye lo vivido. En clave autobiográfica, Nieve Guerra sería la *alter ego* de Wendy Guerra y, en este sentido, la novela entraría dentro de la categoría de autoficción. En este sentido, la escritora declara en varias entrevistas que la publicación de la novela surge a partir de la muerte de su madre en 2004 y el encuentro con los manuscritos de su diario escrito durante su niñez y adolescencia. En uno de los diálogos señala que “la lectura de mis diarios de infancia y adolescencia fue un viaje al dolor” y afirma que “las heridas ya han cicatrizado. Depositarlas en el libro fue una terapia literaria” (Guerra, 2006, s/n). La autorreferencialidad llega hasta tal punto que la novela incluye citas de poemas de la propia Guerra, enmascarados en la narración, por ejemplo, el poema “Cuchilla al viento”; un gesto que también podría ser leído como una operación que busca resignificar su propia producción. Esta información autobiográfica ha sido el dato medular que la crítica ha querido leer y que la autora, en muchas oportunidades, ha cultivado.⁴ Sin embargo, no procuro realizar un análisis biográfico sino que me detendré en los vínculos entre la configuración de la identidad de la narra-

4 Por ejemplo, además del fragmento citado en el cuerpo del trabajo, en otra entrevista le preguntan: “¿Era consciente, al escribir su libro, de la fuerza que tiene el lenguaje de una niña y la estructura de un diario para describir el mundo? ¿Es consciente de la eficacia que tiene el lenguaje poético para hablar de lo que no se habla, de lo que no se dice o no se podría decir con otras palabras más directas? ¿Hasta dónde su libro es ficción y hasta dónde autobiografía?” y Wendy Guerra responde “Lo hice mientras estaba entretenida en sobrevivir dentro de mi vida real, eso era inevitable, inconsciente. Cuando decidí entregarlo a un concurso y luego darlo a leer a los amigos, pensé: ‘Soy una perfecta inconsciente. ¿Cómo dar mi vida a los demás, cómo exponerme de este modo, desnuda y sin velos?’ A flote y sin remedio, ahora quedo a disposición de todos y en bandeja, abierta por siempre, luego de mis confesiones, que tienen más de verdad que de ficción”. En “Un grito desde La Habana”, por Guillermo González Uribe, <http://www.revistanumero.com/51/wendy.html>

dora y la práctica de la escritura desde el punto de vista de su construcción textual. El diario contribuye a la creación de una imagen como escritora, entonces, cuando el diario íntimo sale del umbral de ocultamiento, de la privacidad, su contenido recupera la voz y la palabra, es decir, descubre la experiencia individual de un sujeto que, por medio del lenguaje, se representa a sí mismo y al mundo que lo rodea. Tendré en cuenta las estrategias de autofiguración en el sentido de Sylvia Molloy (1996), es decir, las estrategias a través de las cuales la narradora se autorrepresenta en privado, pero respondiendo a las expectativas de lo público: a qué codificaciones y retóricas apela para construir imágenes que, en esta novela, son literarias, políticas y sentimentales de sí misma. Esto es así porque, con todas sus ambigüedades, el cosmos personal del escritor/a de diarios íntimos es anotado en el diario en un acto de escritura –y de conciencia de sí– por el que nos comunica y pone en contacto con su mundo. Un mundo, de más está decirlo, en el que también está presente la mirada de los otros.

Como señalé, la novela comienza con un epígrafe del *Diario* de Ana Frank “Podríamos cerrar los ojos ante toda esta miseria, pero pensamos en los que nos eran queridos, y para los cuales tememos lo peor, sin poder socorrerlos”, y ya de esta manera se establece una ligadura con el género del diario íntimo: como es sabido, la niña judía escribe su diario personal mientras permanece escondida en una buhardilla en Ámsterdam, durante la ocupación nazi en Holanda. En diálogo (tal vez forzado) con esta historia, el diario de Nieve Guerra también se escribe en situación de ocultamiento, ya sea por la censura que ejercen los hombres cercanos a su vida (primero su padre, luego su pareja), como por las dificultades materiales que conlleva la escritura.

La reflexión inicial que abre la novela marca el presente de enunciación en el que la narradora, ya adulta, recupera la experiencia de la escritura como el espacio de configuración de una identidad signada por el abandono y la fragmentación: “Ahora no soy capaz de atinar en lo que esperan

de mí. Fui soltando los pedazos de lugar en lugar al que me arrastraron y hoy no sé cómo armar mi mundo disperso, cernido como arena en mi territorio personal” (Guerra, 2006, 9). Si no fuera por el pacto de ficción, el presente de la protagonista se (con)fundiría con el de la autora ya que no hay ninguna marca discursiva que indique si las palabras pertenecen a Wendy Guerra o a Nieve Guerra. Como lectores de esta especie de prólogo a la novela asistimos perplejos a la actualización de una identidad que (se) busca en la revisión y construcción de la escritura y en la que el “yo” se configura a partir de cada partícula de arena dispersa.

Nora Catelli (2007) establece una diferencia entre lo público, lo privado y lo íntimo: contrapone los dos primeros términos mientras que la intimidad constituye el vértice de una triangularidad y puede enlazarse con los otros dos. Catelli advierte agudamente que lo íntimo es el espacio autobiográfico convertido en señal de peligro y, a la vez, de frontera; en lugar de paso y posibilidad de superar o transgredir la oposición entre privado y público. En ese sentido, lo íntimo se convierte en un espacio pero también en una posición en ese espacio: es el lugar del sujeto moderno –su conquista y su estigma– y al mismo tiempo algo que permite que esa posición sea necesariamente inestable. En esta novela, esta triangularidad aparece en tensión constante ya que en el diario, escritura de lo íntimo, se observa una alternancia inquietante entre la palabra en el ámbito de lo privado y la posibilidad de que esa palabra se vuelva pública. En este sentido, generan cierto extrañamiento frases que marcan la endeble frontera entre estos términos: “Yo le sé muchas cosas a Misuco, no las cuento aquí porque esto es sólo para contar mis cosas, no para chivatear a nadie” (Guerra, 2006, 101); “Mi madre me ha escrito algo en el libro de Eliseo debajo de la dedicatoria. ‘Para mi hijita, que está lejos, pero seguimos siendo: la soga detrás del caldero’. Mi madre es muy cómica. La dedicatoria de Eliseo es larga y escrita con una letra pequeña y elegante (Es privada así que no la escribo

aquí)” (Guerra 2006, 67)⁵ o “No sé si escribir esto en el Diario. Me da miedo, no puedo decírselo a nadie, por favor, guarda el secreto” (Guerra, 2006, 43). ¿Qué diferencia hay entre lo privado y lo íntimo? ¿Por qué (y quién o qué) podría “chivatear” si lo escrito queda registrado en el diario? Estas y otras preguntas que refieren la punzante tensión entre los términos de la triangularidad se podrían rastrear a lo largo de todo el relato.⁶ En este sentido, el diario dibuja en su propia corporalidad la amenaza constante de la delación, del fisgoneo, de la pérdida o del robo de este preciado objeto aunque también aparece encubierto el deseo de que esa voz se vuelva pública.⁷ Para demostrar esta afirmación resulta esclarecedor el siguiente fragmento:

Si leen este diario me odiarán. A veces me gustaría ampliar las páginas del Diario a gran escala y exponer las hojas en esta galería. La escuela es de ladrillos rojos, pero estos ladrillos son blancos y me encantaría pintar mis ideas sobre ellos. También tengo pensado hacer las letras de neón para que se puedan leer como si fueran escritas en fuego o en oro. Pero como en la escuela nunca hay corriente...

Mi madre se moriría de miedo. La cito textual en los Diarios y ella no puede decir en público lo que yo digo aquí. Debido a lo que escribo, los guardo

5 La nota alude al poeta Eliseo Diego (La Habana 1920–México, 1994). Fundador de la revista *Orígenes* junto a José Lezama Lima, Fina García Marruz, Cintio Vitier, entre otros. En la novela aparecen varias referencias a este poeta.

6 En esta novela, por ejemplo, la casa borra la dimensión de lo privado con la que se esperaría asociarla. La casa materna siempre está ocupada por artistas que duermen desperdigados en bolsas en todos los espacios: “Mi madre no tiene remedio: trato de entenderme con ella pero no hay manera. Fuimos hasta el parque de la esquina, el Parque de los Mártires, que es muy privado y amplio. Le he pedido despejar un poco la casa, estar juntas y estar solas, sin tantas personas ocupando el poco espacio en que nos tocó sobrevivir” (Guerra, 2006, 186). En estas circunstancias, Nieve no encuentra las condiciones necesarias para la escritura y, por el contrario, las halla en el parque, espacio de lo público que para ella se vuelve privado. El apartado en el que aparece este fragmento se titula “Una hora con mi madre” y marca ya desde el nombre la intimidad como una imposibilidad.

7 En el diario también se puede analizar la descripción de la situación política y social cubana desde la mirada subjetiva de una niña y, luego, de una adolescente. Esta perspectiva da cuenta de los borrosos límites entre lo privado, lo público y lo íntimo en el contexto cubano.

en la barbacoa de mi casa, en el entrepaño. La humedad los destruye, pero yo les paso por arriba a las letras con tinta azul y en los nuevos no escribo todos los días para que no se les terminen las hojas. En la escuela tengo uno comenzado; no lo suelto, lo traigo conmigo escondido entre las libretas. Mi Diario es un lujo, mi medicina, lo que me mantiene en pie. Sin él yo no llego a los veinte años. Yo soy él, él es yo. Ambos sentimos desconfianza (Guerra, 2006, 144).

La extensión de la cita se justifica en que condensa una serie de rasgos presentes en forma reiterada en la novela. En primer lugar, la tensión entre lo que se piensa y se registra sólo en el ámbito de lo íntimo y el deseo de que esa palabra callada explote, se exhiba como una obra de arte, y se vuelva pública. En segundo lugar, se vislumbra la problemática de la censura y, por último, se recupera la materialidad de la escritura: el escribir, marcar y remarcar como forma de resistencia, con una fuerte impronta de la escritura en la construcción de la identidad.

Este último rasgo ligado a la materialidad de la escritura se encuentra supeditado a una función que le otorga sentido o razón de ser: Nieve decide registrar los hechos que no quiere olvidar, como una forma de dejar huella de situaciones traumáticas, cuestiones políticas y, también, experiencias ligadas al descubrimiento de la sexualidad. El diario como espacio en el que dejar testimonio escrito de determinados hechos es, al mismo tiempo, un lugar al que regresar para (re)visar las líneas que confluyen en el dibujo de la identidad: “Toda esa carga la lleva mi cabeza y si la vierto en el Diario es para aliviarme, para intentar postergar lo que no comprendo. Por eso siempre vuelvo a él” (Guerra, 2006, 184). Y en esta selección, todo aquello que desea someter a las leyes del olvido, no queda grabado en las páginas. El diario también es una suma de otras palabras que atraviesan su vida y de las que, por diversas razones, desea dejar registro. De esta manera se dibuja como una superposición de otros discursos que refieren desde

cuestiones cotidianas (recetas; canciones que canta su mamá; una tonada de un viejito que iba a cantar al programa radial de su madre; las décimas que le cantan a un muerto en un velorio; una zarzuela que cantó con su madre en una Navidad; una canción de Luis Alberto Spinetta; un poema de Edward Cummings, entre otros) hasta palabras que no se pueden decir, que bordean lo prohibido: por ejemplo, transcribe una lista de los músicos o de canciones que no se pueden pasar en la radio y copia una carta que le envía su madre mientras vive con el padre aunque su madre le había pedido que la rompa. De esta forma en *Todos se van* se vislumbran las dos caras de una estrategia que puede pensarse como opuesta pero que aquí se complementa: así como en determinados momentos las páginas en blanco o los saltos temporales funcionan como marcas del silencio escriturario y como estrategias de resistencia ante el dolor, otras veces, la elección de la palabra escrita para volver público lo íntimo y/o privado (en términos de Catelli), supone la elección del diario como “refugio de guerra” o “escondite secreto”, “verdadero confesor” (Guerra, 2006, 184), en alusión al otro diario, a aquel en que Anna Frank, en el silencio del encierro de la pequeña buhardilla, elabora su propia historia. Y en este segundo sentido también la palabra escrita deviene refugio y se conjura como una estrategia de resistencia, como forma suprema de la libertad.

2. LOS LÍMITES DEL CUERPO: LA ESCRITURA Y EL HAMBRE

Relacionar la escritura con términos como refugio de guerra o escondite implica vincularla con el peligro y/o el riesgo que conlleva esta práctica en circunstancias peligrosas. Excepto cuando está con su madre, Nieve debe escribir con premura para evitar la censura: de prisa (“apunto rápido lo que vivo”, “no hay tiempo para narrarlo”), en lugares y tiempos insospechados (a espaldas del teniente, a la noche o de madrugada, con pequeños rayos de luz, a contrarreloj, en horas robadas al descanso) y, por lo tanto,

escribir se vuelve un ejercicio riesgoso, amenazante, peligroso. A partir de estas consideraciones, en primer lugar, en este apartado me interesa detenerme en la explicitación y puesta en discurso de una forma de censura: la prohibición del Diario por considerarlo una escritura que deja huellas y, como contrapartida y resistencia, la continuidad de esa práctica en un tiempo robado a la mirada de los otros. En segundo lugar, analizo en *Todos se van*, la escritura como ejercicio riesgoso entra en sintonía con otro de los tópicos que recorren la novela: el hambre.⁸

En el relato, la escritura se erige como un ejercicio riesgoso que requiere un tiempo extra o por fuera de las actividades rutinarias. Así, Nieve escribe a escondidas, principalmente, de su padre, primero, y de Osvaldo, después, pero también debe ocultarse de la mirada controladora de los maestros pero también de sus compañeros en la escuela, del teniente del Concentrado Militar. Durante la infancia, el padre le impide escribir en el diario: “Quise escribir en el carro y me quitó la libreta, me dijo que había que dormir. No le gusta el Diario, por eso lo tengo escondido” (Guerra, 2006, 39). Ante esta prohibición, Nieve oculta a los ojos del padre las evidencias de la escritura aunque sigue ejercitándola a escondidas. En estas circunstancias, es decir, cuando la justicia determina que Nieve viva con el progenitor, es la madre quien le lleva el diario y el uniforme a la escuela; en este contexto (y también durante la adolescencia), la figura materna habilita y promueve la escritura.

Luego, en el “Diario de adolescencia”, nuevamente una figura masculina prohíbe la escritura, en este caso, Osvaldo, su pareja:

8 El vínculo entre hambre y escritura es un tema central en la tradición cubana. Entiendo que, desde esta perspectiva, el análisis de la novela de Wendy Guerra adquirirá mayor densidad, por eso, en otra instancia de investigación realizaré estos cruces.

Leyó todo lo que pienso de sus amigos, descubrió las opiniones de mi madre sobre él y se enfureció. No quiero discutir, odio las peleas. El machismo en Cuba está disimulado por la alta instrucción, pero ahí está, amenazándote todo el tiempo, entre el juego y la realidad.

No sé por qué mi padre y Osvaldo odian el Diario. La historia se repite en ciclos que regresan para recordarme que nunca he sido mi propia dueña (Guerra, 2006, 224).

Esta afirmación adquiere connotaciones históricas porque remite a la institución del *pater familias* en la que la mujer era posesión, primero del padre y luego del marido: acá se prohíbe la escritura, como una extensión del cuerpo de la mujer. En *Todos se van* se vislumbra cómo el machismo funciona desde el poder estatal pero también, fundamentalmente, en el espacio de lo privado. Esto refuerza la idea de que, en la práctica y en el nivel de conciencia cotidiana, Cuba sigue siendo patriarcal y, por lo tanto, la mirada panóptica del poder (Foucault, 1992) actúa en los resquicios más ínfimos de la cotidianidad.

Esta censura impuesta por las figuras masculinas se plasma en el diario, también, en el abandono de la escritura. Por lo tanto, la textualización del silencio mediante los saltos temporales se debe, en muchas oportunidades, a la imposibilidad de la escritura por la prohibición expresa del padre o de Osvaldo (como ejemplificamos en el apartado anterior). En otras oportunidades los silencios textualizados o explicitados como una decisión deliberada adquieren la función de resistencia, es decir, el abandono de la escritura como forma de manifestar desacuerdo. Por ejemplo, cuando en el “Diario de infancia” narra que a su madre la destinan a Angola, Nieve expresa: “Estoy en huelga de Diario porque se llevaron a mi madre a la guerra de Angola. Esta página está en blanco en su honor” (Guerra, 2006, 19). Esta página “en blanco” no está precedida de fechas: el blanco del

papel forja el silencio de la escritura. La última vez que escribe es el 20 de diciembre de 1978 y retoma el diario en junio de 1979: “Mañana llega mi madre” (Guerra, 2006, 20). Mientras vive con su progenitor, éste también le impone el silencio mediante el uso de la violencia, pero también como práctica cotidiana ante determinados temas: no hablar sobre la vida del padre, sobre las faltas a la escuela, sobre la comida.

En *Todos se van*, hambre y escritura se conjugan para dibujar sinuosos caminos en los que el sufrimiento atraviesa ambas instancias vitales: el alimento del cuerpo y el alimento de una identidad que se configura en la escritura. Durante el tiempo que vive con su padre, la falta de comida se reitera en innumerables ocasiones: “Ahora es muy temprano y voy a ir para el comedor con los actores, en la casa no hay nada de desayunar. Espero que no se ponga bravo, tengo mucha hambre” (Guerra, 2006, 47); “Mi padre ronca. No me ha dado de comer. Iré a buscar comida al grupo, tengo mucha hambre. Me duele el estómago, si lo despierto se pondrá bravísimo” (Guerra, 2006, 49); “A mi padre siempre se le olvida llevarme a comer y sólo puedo salir de la casa de madera cuando hay función del grupo o cuando me lleva a la escuela. Y no siempre me lleva; en dos semanas me ha llevado seis veces” (Guerra, 2006, 50); “Mi padre no vino a dormir en dos días. Me escapé y fui al comedor. Estaba al desmayarme; sólo tomaba agua con azúcar. No podía más. Ya llegó, guardo esto” (Guerra, 2006, 54). En esta secuencia, el hambre va *in crescendo* mientras se agudiza el estado alcohólico y violento del padre.

La búsqueda de comida se conjuga con el riesgo que implica escribir lo que no se debe decir: “Ya llegó, guardo esto”, dice la narradora para referirse al objeto en el que deja testimonio de la situación. Y, acto seguido, describe una fuerte escena de violencia a la que la somete el padre cuando descubre que actuó por fuera de lo que él le ordenó. Ante lo único que Nieve se paraliza y no puede actuar es frente a la violencia física: “Hace tres días que no voy a la escuela. Mi padre me fue arriba y me golpeó la

cabeza contra la mesa. Pensé que me sacaba el ojo. Vino por detrás, sin decirme nada. Sabía que me pegaría, lo sabía bien. Pero no puedo hacer nada” (Guerra, 2006, 54). Sin embargo, lo que sí puede hacer es escribir para dejar testimonio de los hechos, por eso, después describe minuciosamente los golpes.

En la adolescencia también el alimento y el hambre recorren un itinerario: desde la forma de comer que identifica al adolescente en Cuba (con una crítica a la normas impuestas por la práctica socialista), hasta el lujo de la comida que prueba en el círculo en que se mueve Osvaldo, pasando por la descripción de las comidas en los internados. En todos los casos, el relato deja traslucir una crítica y, al mismo tiempo, manifiesta las tensiones provocadas por el acceso o la carencia de alimento:

La comida es algo que se traga a mucha velocidad porque no aprendimos a usar el paladar en los semi-internados. Comemos como en una carrera de relevo, bajo el lema de ‘el que termina primero ayuda a su compañero’. Si usas los cubiertos correctamente te dicen burguesa, así que es mejor palear’ con la cuchara. Hasta hablar con la boca llena y empujar con el dedo pulgar (Guerra, 2006, 138).

La analogía entre escritura y alimento se traslada también a otra operación ligada a la literatura: la lectura, que aparece semantizada por la noción de peligro. Aunque con menor importancia que el lugar otorgado a la escritura, en el diario también se mencionan títulos de libros que su madre le sugiere leer, lecturas secretas, libros escondidos en la biblioteca, atrás de los visibles y cubiertos con papeles de colores.⁹ El par lectura/comida, asociado al peligro,

⁹ Susana Zanetti (2002) ha señalado la importancia de las escenas de lectura en las novelas. Advierte sobre la necesidad de considerar los múltiples sentidos y apropiaciones que despliegan: lectura obligada, lectura evasiva, lectura como escritura, lectura en cadena, lectura proveedora, lectura de goce, etcétera.

aparece condensado en el episodio del Concentrado Militar en el que Nieve le presta tres libros prohibidos a una amiga quien, de esta manera, puede leer de contrabando las novelas de su abuelo exiliado: “Lucía no ha dormido. Parece un ratoncito blanco leyendo a su abuelo sobre la cama. Casi ni respira, se bebe el libro y no sé cómo va a poder entrenarse hoy” (Guerra, 2006, 168).

Así como elige dejar de escribir para manifestar disconformidad o resistencia ante tantas carencias y represalias con la comida, Nieve decide dejar de comer: “Ahora soy yo la que no voy a comer más. Se acabó” (Guerra, 2006, 60). Y esta decisión se convierte en una herramienta de lucha para manifestar su desacuerdo: mientras la práctica de la huelga de hambre consiste en renunciar a cualquier tipo de alimentación para forzar la concesión de un bien, la abstinencia de Nieve, que también es voluntaria, no se manifiesta ante nadie por lo que la rebelión queda en el plano de su cuerpo.

3. La imposibilidad de la (auto) (re) presentación: Nieve en La Habana

En la novela hay sólo una escena en que la narradora describe su cuerpo. Esto sucede durante la adolescencia, en un apartado titulado “Nieve en el espejo”:

Mis ojos se alargan como almendras, soy breve como un dibujo japonés.
El pelo lacio ha crecido y cae suelto hasta mis senos pequeñísimos que contrastan con mis piernas, mis nalgas, mis caderas y mis pies tan fuertes.
Soy una niña, soy una mujer, también un demonio que recita versos incomprensibles y pinta muy mal.
Mi cuarto es un refugio de juguetes y lienzos.
Una vida adulta ahogada en fragmentos de juegos infantiles.
¿Quién seré yo?
Un poco de todo, un poco de nada, un rompecabezas de lo vivido.
Soy Nieve en La Habana (Guerra, 2006, 197).

La última oración condensa, por lo menos, tres recursos retóricos: a simple vista vislumbramos un oxímoron evidencia de una imposibilidad, nieve en La Habana; también, irremediablemente, presenciamos una imagen: una ciudad caribeña cubierta por un frío manto blanco; por último, a una metáfora que habilita pensar que la figura de la narradora condensa una lectura de la identidad nacional o, para ser más precisa, de los últimos veinte años de la historia de la isla. Pero más allá de estos tres recursos retóricos con sus posibles lecturas, la última oración se encuentra inserta en un espacio mayor en el que el “yo” que narra se mira al espejo para preguntarse por su propia identidad y cuya respuesta arroja vestigios de una identidad fragmentada, compuesta por partes de “un rompecabezas” cuyas piezas de “lo vivido” la narradora las busca en la imagen que le devuelve el espejo que no es otro espacio que el acto de (re)lectura de lo escrito en el diario. Una identidad cuyos fragmentos ya se encuentran insertos en el nombre que su madre eligió para dejarla marcada desde el origen por la inexorable partida de los seres que la rodean: su madre decide llamarla Nieve por las cartas de los amigos que partieron a Europa. En los años que abarca el libro presenciamos, como lectores, la partida de muchos personajes de su entorno familiar, partidas temporales (su mamá a Angola, ella misma a casa de Osvaldo), partidas sin regreso (el padre, Fausto, amigos, Osvaldo), partidas que marcan el exilio interior (Antonio y ella misma).

A lo largo del periplo vital de la protagonista, la identidad no adquiere rasgos fijos e inmutables sino que se mueve según el flujo de los acontecimientos por los que atraviesa. Sin embargo, Nieve parece delinearse en función de lo que los demás quieren o ven en ella. Así su cuerpo va mutando como una serie de despojos y nuevas ropas que la cubren según la imaginan las personas con las que se mueve: la niña que habita la casa materna y es madre de su madre; la niña sumisa que el padre golpea y castiga una y otra vez; la del uniforme escolar, la que se confundía en una vestimenta que la igualaba al resto; la mujer que imagina y construye Osvaldo, la “nue-

va Nieve” (Guerra, 2006, 217) que viste con ropas compradas en tiendas de diplomáticos mientras despoja y tira en una lata de basura la Nieve anterior, para diferenciarla de “la masa” (Guerra, 2006, 217) informe del pueblo cubano. Esta identidad inconclusa sólo puede reconstruirse en la lectura del diario. Y, por lo tanto, la identidad se vuelve móvil, fragmentaria y con existencia sólo en el papel en los dos sentidos del término, en tanto materialidad que ancla la ficción y en tanto rol que asume en el cuerpo de la novela. Ante una realidad marcada por el abandono y la pérdida, Nieve debe erigirse una y otra vez en un presente signado por la ausencia: “La libreta telefónica está llena de rayas rojas. Ya no puedo marcar esos números. Nadie me contestará. Casi no hay gente conocida en la ciudad. Todos se van. Me dejan sola. Ya no suena el teléfono” (Guerra, 2006, 247-248).

En *Todos se van*, el diario se dibuja como una extensión del cuerpo de Nieve quien escribe todo el tiempo, en lugares insospechados, en circunstancias inadecuadas, con riesgo de ser delatada o maltratada. Aunque hay momentos en los que elige el silencio, Nieve no abandona el diario, no claudica y, en este sentido, la escritura se vuelve un espacio de resistencia. Su voz, en tanto marca en el papel, se configura como su instrumento o, para precisar la imagen, su herramienta sería la mano (como extensión de la voz) que toma la pluma: “Yo desafino, y yo afinó. Depende de lo que logre hacer conmigo misma en circunstancias tan distintas como raras” (Guerra, 2006, 171). Así la palabra escrita se carga de un valor extra ligado a la perdurabilidad en el tiempo, o a su capacidad de atravesar el tiempo frente a la oralidad que, aunque genera repercusiones, tendría menos alcance o poder. Sobre esta dicotomía Nieve se pregunta respecto de la radio y la censura: “No sé por qué se preocupan tanto por lo que ocurre dentro de esta cajita negra, si al final las voces se olvidan y todo se lo lleva el viento” (Guerra, 2006, 171).

La escritura del diario, entonces, constituye el espacio de configuración de la identidad de la protagonista y esta construcción se puede anclar en

dos momentos: cuando efectivamente escribe el diario y, en segunda instancia, cuando ese “yo” se posiciona como lector de lo narrado. El primer movimiento está signado por el uso del tiempo presente, lo que otorga la sensación de que, como lectores-*voyeurs*, asistimos a la inmediatez de lo narrado. El segundo momento se perfila en la especie de prólogo que abre la novela en el que un “yo” fluctuante entre la autora y el personaje reflexiona sobre los hechos de la vida que la dejaron en una edad indefinida, como recupera el epígrafe del apartado dedicado a esta novela. En ambos momentos la escritura se erige como un espacio en el que ese “yo” se mira y se reconoce y, en este sentido, la escritura sería un espejo que devuelve la imagen invertida de quien se refleja en esa superficie que arroja al vacío y que, en esta novela, semánticamente se traslada al agua, elemento primordial de la naturaleza en el contexto insular y con un fuerte espesor metafórico que remite la visión piñeriana de Cuba: esa entidad compleja, embriagadora, marcada por su insularidad y el peso con que se hunde.¹⁰

El inicio y el final de la novela están atravesados por este elemento. Ya en la infancia el cuerpo de Nieve se dibuja como fragmentos: cuando nada en la laguna que está cerca de su casa, escribe “Soy un pedazo de bote, un cristal, una muñeca rota, un pecesito de agua dulce aleteando, flotando a la deriva” (Guerra, 2006, 14). Del mismo modo, en los últimos párrafos de la historia, cuando constata que Osvaldo se olvidó de ella y que toda posibilidad de salida está vedada, Nieve huye corriendo a encontrarse con el malecón y la inmensidad del mar al que se arroja para ser albergada en su seno. Pero ese instante que parece convertirse en el final de la protagonista, sin embargo, se congela: la imagen cinematográfica se detiene en el cuerpo desnudo con la línea del agua que separa el delgado trazo entre la vida y

10 Los versos iniciales del poema de Virgilio Piñera “La maldita circunstancia del agua por todas partes me obliga a sentarme en la mesa del café/ Si yo no pensara que el agua me rodea como un cáncer habría podido dormir a pierna suelta” se han convertido en un tópico en tanto forma radical y rebelde de ver la isla.

la muerte: “De repente una lluvia blanca empezó a caer sobre el mar. Era nieve. Nevó muy tenue, sólo para mí, por unos segundos. Poco a poco se fue congelando el agua” (Guerra, 2006, 284). Mientras la mente lucha por nadar al otro lado del mar, al lugar en el que están todos los que se fueron, su cuerpo se sostiene en vida anclado al recuerdo de Antonio quien, enigmáticamente, eligió otro encierro. Y en un presente de inmovilidad física (que parece aludir a la elección de Dulce María Loynaz),¹¹ atravesado por las tensiones culturales y políticas que suscita la diáspora, la identidad de la protagonista continúa construyéndose en el movimiento vital de la escritura.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

Catelli, Nora. *En la era de la intimidad*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.

11 En la novela aparecen alusiones a *Jardín* de Dulce María Loynaz (La Habana, 1902-1997). La escena más significativa se produce cuando Antonio, su amante, después de leer sus diarios le pregunta, por qué se condena al silencio: “piensa que es una obra tan completa como la de Osvaldo. Me pregunta por qué me mantengo en silencio. ¿De qué me escondo?” (Guerra, 2006: 257) y la incita a leer el Jardín. Dulce María Loynaz es una escritora que elige el encierro, el ostracismo interior para escribir, lo que ha provocado la creación de un mito en torno a su figura y su obra, mitificación de la que la autora no es del todo inocente. Escrita entre 1927 y 1935, la novela de Loynaz recién es publicada en España, por la editorial Aguilar en 1951; en Cuba se publica en 1993. En esta novela, la protagonista, Bárbara, se encierra en las paredes de su casa. Gran parte de la crítica ha leído esta novela como autobiográfica, en la que Bárbara sería Dulce María, el jardín el de su casa en la calle Línea, esquina 16, en el Vedado. Zaida Capote Cruz (2002) critica esta lectura intimista y autobiográfica de la obra de Loynaz porque considera que insiste en el hábito confesional alimentado por siglos de compulsión patriarcal. Por el contrario, Capote Cruz propone leer toda la obra de Loynaz como una interrogación sobre el lugar de la mujer en el mundo, negándose a aceptar los mandatos de una organización social que la relega y encierra tras las rejas de la incomprensión. Optar por esta referencia en el seno de la novela permite hipotetizar el intento de entroncarse con esa tradición: en clave autobiográfica, al igual que Bárbara/Loynaz, Nieve/Wendy elige quedarse en Cuba y escribir desde ese exilio interior.

Díaz, Duanel. *Palabras de trasfondo: intelectuales, literatura e ideología en la Revolución Cubana*. Madrid: Colibrí, 2009.

Díaz Quiñones, Arcadio. *Sobre los principios. Los intelectuales caribeños y la tradición*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes Editora, 2006.

Fornet, Ambrosio. *Memorias recobradas. Introducción al discurso literario de la diáspora*. Santa Clara: Capiro, 2000.

Foucault, Michel. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo XXI, 1992.

Giordano, Alberto. *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2006.

Guerra, Wendy. *Todos se van*. Barcelona: Bruguera, 2006.

_____. Entrevista. *Página 12*, 2006. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-4475-2006-11-14.html>

_____. “El derecho de ser yo y escribir desde La Habana”. *Habáname*, (14/10/2011) <http://www.elmundo.es/blogs/elmundo/habaname/2011/10/14/el-derecho-de-ser-yo-y-escribir-desde-la.html>

Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Trad. Ana Torrent. Madrid: Megazul-Endymion, 1994.

Manzoni, Celina. “Diáspora, Nomadismo y Exilio en la Literatura Latinoamericana Contemporánea”, 2007. <http://repositories.lib.utexas.edu/handle/2152/4102>

Molloy, Silvia. "Introducción". *Acto de presencia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

Pizarro, Ana. *El archipiélago de fronteras externas. Culturas del Caribe hoy*, Universidad de Santiago, Santiago, 2002.

Rojas, Rafael. *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*. Barcelona: Anagrama, 2006.

Zanetti, Susana. *La dorada garra de la lectura. Lectoras y lectores de novela en América Latina*. ROSARIO: BEATRÍZ VITERBO EDITORA, 2002.